

OTRAS OPERACIONES EN LA BOLSA DE

COMERCIO LLEGARON A \$ 819.075

MONTO OPERADO		
DEUDAS NACIONALES		\$ 80.400
DEUDAS MUNICIPALES		675.775
DEUDAS MUNICIPALES		13.900
SOCIEDADES ANONIMAS		83.000
TOTAL VIN.		\$ 810.075

NEGOCIOS DE AVER	CIERRE OFICIAL	
D. HUEBA	Comp. Vend. Miércoles	Comp. Vend. Jueves
D. NACIONALES	DEUDAS INTERNAS	
D. I. con. 1974.D.	45880	A/C. \$90. 85.50

MONTO OPERADO		
DEUDAS NACIONALES		\$ 80.400
DEUDAS MUNICIPALES		675.775
DEUDAS MUNICIPALES		13.900
SOCIEDADES ANONIMAS		83.000
TOTAL VIN.		\$ 810.075

NEGOCIOS DE AVER	CIERRE OFICIAL	
D. HUEBA	Comp. Vend. Miércoles	Comp. Vend. Jueves
D. NACIONALES	DEUDAS INTERNAS	
D. I. con. 1974.D.	458,80	A/C. \$ 90. 85,50

[illegible][illegible][illegible]

de	lotos p. 190	Permoalmit	60	¢	E.W.	60	¢
	Int. de C. 1950	Fig. Modelo	127	¢	E.W.	150	¢
	cup. febrero	Fig. Uruguayo	127	¢	E.W.	150	¢
	15,000 p. hoy 82.20	Fig. Uruguayo	127	¢	E.W.	150	¢
Lu-	Obras p. 101.	Grates (Ord. "B")	8	¢	E.W.	105	¢
ba-	cup. febrero	Int. Lan. del Uruguay	8	¢	E.W.	105	¢
Wier-	3,400 p. hoy 77	Ind. Pan. de Uruguay	80	¢	E.W.	80	¢
de	D. MUNICIPIALES	Ind. Pan. de Uruguay	80	¢	E.W.	80	¢
	cupón abril	Ind. Pan. de Uruguay	80	¢	E.W.	80	¢
	Hambra Portuaria	L. Paris (Pre. 6 ¢)	85	¢	E.W.	85	¢
unes		Oyama	85	¢	E.W.	85	¢
de	1,000 p. hoy 72.50	Querales Nacional	113	¢	E.W.	113	¢
al	Nacimiento 1931	Querales Nacional	113	¢	E.W.	113	¢
al	cup. hoy 73	Querales Nacional	113	¢	E.W.	113	¢

22 1	T. HIPOTECARIOS	RAPIA	31	40	31	
	ser. A, cupón abril	Viaplán	31	40	31	
10 Ju-	10.850 s/o hoy 80.10	Viaplán (Pref.)	31	40	31	
vi-	ser. II, cup. febrero					
ngos	102.025 p/o hoy 80.70					
	ser. C, cup. mayo					
	15.500 p/o hoy 80.30					
OBLIGACIONES						
	S. ANONIMAS	Cia. Salus	83	83	83	
1855	ACCIONES	Cia. Salus	99	99	99	
abito		Coop. N. de Pr. Lec.	83	83	83	
de		Leam	99	99	99	
re-		Leam	99	99	99	
gus		Fabril Uruguayua	91	91	91	
		Introzol	99	99	99	
		Ipuua	99	99	99	

CIERRE DEL CORRO			
(Valores no inscriptos oficialmente)			
24 para nov.	Rio, Ital del Uru	104.-	s.v. 104.50
1712, Montre	Chirica	40.-	s.c. 35.-
10 para hoy 154.50	Gresca	40.-	s.v. 40.-
Tras. N. de Papri	Libertad S. A.	68.-	s.v. 68.-
10 para hoy 110.-	Mauva	40.-	s.v. 40.-
Ovanua	Verabatera Ur. S. A.	150.-	s.v. 150.-
40 para hoy 74.-			

OBLIGACIONES			
Ter. U. de Neu. 8 1/2			
24 000 p. hoy 92.-			

COTIZACIONES EN EL MERCADO DE CAMBIO			

Precios Oficiales de Cliente		Dólar		100 Céntimos		N. Y.	
		Crédito	Comercio	Crédito	Comercio	Crédito	Comercio
1 libra	vale	\$ 4.25	3.88	6.75	7.81	10.70	Dóls. 2.
100 dólares	vale	\$ 151.90	129.00	735.00	600.00	10.70	50
100 Pesos, Bélgica	"	\$ 3.03	2.60	4.70	5.20	10.70	50
100 Pesos, Argentina	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Uruguay	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Chile	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Colombia	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Ecuador	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Venezuela	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Perú	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Brasil	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, México	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Cuba	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Haití	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Santo Domingo	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, República Dominicana	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Puerto Rico	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Neerlandesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Surinam	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Francesa	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27
100 Pesos, Guayana Británica	"	"	30	42.45	45.00	56.60	27

OPERACIONES DE CARÁCTER FINANCIERO (cuenta libre)		CAMBIO LIBRE - OPERACIONES A LA VISTA		BILLETES	
DEMONSTRACIONES...		Compra	Venta	Compra	Venta
1	LIBRA PAPER	10.50	10.63	10.10	10.10
2	100 DOLÁRES	382.34	383.34	384.34	385.34
3	100 FRANCO SUIZOS	9.01	89.49	89.20	89.20
4	100 FRANCO ARGENTINOS	8.01	9.70	9.30	9.30
5	1000 CRUCEROS	50.50	51.50	50.50	50.50
6	1000 CRUCEROS FRANCÉSES	10.70	10.80	10.80	10.80
7	100 FRANCO BELGAS	9.21	9.38	9.38	9.38
8	100 CORONES	72.03	72.43	72.43	72.43
9	1000 CORONAS SUECAS				5.08

[illegible]

NADA,	Napol.	Fa.	20.—	8 600.4	2.35	1.10			
quinta	Hoian	OL	10.—	8 015	27.75	7.50	4.50	1.19	132.77
	Llogot						4.281	1.130	130.29

SUDAMERICANO

31 DE DICIEMBRE DE 1955

PASIVO			
Capital Realizado	\$ 1,600,000.00		
Capital a Realizar	" 1,400,000.00	\$ 3,000,000.00	
<hr/>			
Fondo de Reserva:			
Legal	" 23,279.62		
Facultativa	" 15,161.05	" 38,440.67	

la vista y menos de 30 días:	"	703,666.02	
de 30 a 60 días de plazo:	"		
de más de 60 días de plazo:	\$	438,644.05	
Jóvenes de Ahorro:	"	551,191.23	" 1,693,701.31
Cuentas de P. Fijo	"	950,135.33	
Corresponsales en el Exterior y Cuentas en Mo-			
dos Extranjera	"		916,078.84
Otras Cuentas Acreedoras	"		222,275.52

S CUENTAS ACREEDORAS		
Intereses a Vencer	"	173.593
IDAS Y GANANCIAS		
Utilidad del Ejercicio	"	173.471

TOTAL DEL PASIVO		\$ 6278.401.
..... \$ 4.698.362.20		

Anta	"	1.613.551.20
os	"	3.020.811.20
	\$	9.558.158.03

31 DE DICIEMBRE DE 1955
H A B E R
 utes y Documentos \$ 303.601.66
 olomias y Correlajes " 212.635.68
 adades Varías " 12.182.78

\$ 528,482.50

A. RAUL NUÑEZ
Director-Gerente

HAROLDO URTUBIA
Presidente



TRADICION MARINERA DE **UN PUEBLO CALLEJO**

devenido al culto popular, como el que se le atribuye a San Juan, que llevaba en el hombro un buey, o el de San Pedro, que se escapó de la cárcel, o el de San Mateo, que se le apareció como un fantasma a uno de aquellos que se le atribuyen al papel desde las primeras escenas, en cuando se canta la canción que en ella se actúa, y ya que en la punta por su cuenta, como en un segundo plano, recuerda a uno a uno de los dioses, que se le atribuyen a los tantos rituales, que vendrán a ejercer en la primavera, y así se iba a notar en

[illegible]

vez a Santo Tomás y a Suárez. Repite con éste que "la democracia es de origen divino".

[illegible]

En la manera, el tema constante, el libro. Ella ha su nombre al capítulo III. Sin embargo, en el título, sin

a florecer en obras de virtudes. Para ello es necesario el riego, el agua. Es un verso lleno de gracia los arcaduces de las potencias con sólo dar unas vueltas al torno del pensamiento de las cosas divinas.

Pero aquí es auperio: la tercera forma de riego: es aprovechar el caudal de un río que puede ser el río de la vida. La pintura es un río que fluye en la vida.

Es el alma —dirá la aude de las Moradas haciendo la audeón del símbolo—: el río cuya vida espiritual, germen perceptible el principio, comienza a desarrollarse al calor

Aires de la pagoda, enorme en el prospecto, enorme en la pared la sombra de alguno de los gauchos que nos rodeaban; en mi canto, la respuesta del viento.

[illegible]

que, al menos, en un momento de la vida, se acordó de los rumbos
que los muchos de algunos
antepasados habían seguido, una línea
de la que, al menos, en un momento de la vida, se acordó de los rumbos
que los muchos de algunos
antepasados habían seguido, una línea

Compositores y comisarior

pasó en sombra en escalerilla creta,
pijaro, por ley de su descanso,
vino al árbol conocido y manso.
pasó, lo vistió la luz gloriosa.

[illegible]

Tres imágenes hay, sobre todo, que tienen singular importancia, porque en ellas envuelve su concepto del alma en orden

Puz. Todas las personalidades sobresalientes en todos los sectores de la vida tenían que pertenecer a él. Polonia ha sufrido mucho por culpa de él. El mundo es difícil perdonarnos a él, defender los intereses de la patria. Pero, ¿cómo? Parecía, además, la manera menos comprometida.

ANDRZEJ PA...

UN SACERDOTE COMENTA UN GRAN FILM CINEMATOGRAFICO

Con motivo de una exhibición especial del film francés de Leo Joannon "El reneado" (Le défrqué) se solicitó al R. P. Haroldo Ponce de León un comentario ilustrativo del mismo que lo hizo en estos términos:

No ha de ser ésta una conferencia ni un comentario técnico de una película que a todos nos ha emocionado. No, confidencia, porque bastante elocuentes son todas las escenas que hemos visto como para necesitar de una ayuda para su mayor comprensión. Tampoco un comentario técnico, porque para ello habría sido menester llamar a otro que supiera hacer mejor la disección de este film y nos mostrara con conocimientos exactos la importancia de cada una de sus partes y la unidad del todo.

Serán, pues, mis palabras la visión de un sacerdote sobre un film que habla del sacerdote. Podríanse, sin duda, haber encontrado muchos otros sacerdotes más capaces para deleitarnos con su elocuencia en el exponer y su belleza en el decir, pero aquí está, sin embargo, el que os habla que no ha podido negarse a escribir unas cuartillas sobre un tema que le es profundamente íntimo e intensamente agradable.

El sacerdote ha pasado a un primer plano en la preocupación de novelistas y directores de cine. Muchas son las novelas y muchas las adaptaciones cinematográficas que nos han hablado del sacerdote y de su misión; desde el alegre y deportista sacerdote de las películas yanquis hasta el excesivamente triste cura rural que escribía su diario, sin olvidar al cura gauchito, ni al que arrastraba su poder con poca gloria, ni al de las fábricas parisienses, novelas y films han querido incursionar en la vida del sacerdote con una curiosidad evidente, con muy buena voluntad muchas veces y con buen sentido no pocas.

Y es que la figura del sacerdote ofrece tema inagotable. En él se juntan de una manera exclusiva lo humano y lo divino. "Hombre entusiasmado de entre los hombres, para ser constituido en las cosas de Dios", dice el apóstol San Pablo. Hombre como todos los demás, sabe bien —y siguiendo el pensamiento del mismo apóstol— que debe ofrecer a Dios dones y sacrificios, primeramente por sus propios pecados. Y esto lo realiza cada mañana en el altar del Señor, cuando ofrece la hostia pura, santa e inmaculada con estas palabras: "Recibe, Padre Santo, Dios omnipotente, esta hostia inmaculada que yo, indigno siervo tuyo, te ofrezco por mis innumerables pecados, ofensas y negligencias... y por todos los cristianos... para que a mí y a ellos sea eficaz para la salvación". Hombre como todos los demás, sabe bien que la imposición de manos con que el Obispo le trasmite un día los poderes sacerdotales recibidos del mismo Jesucristo, no ha cambiado su naturaleza ni ha transformado su temperamento. Pero hombre separado de los demás hombres por las cosas de Dios. Y así es que siendo hombre como los demás no es un hombre como los demás.

Pensáis que es un hombre como los demás, que, inclinado sobre un trozo de pan y un poco de vino, pronuncia las palabras consagratorias de Jesucristo y llama al mismo Jesucristo para ponerlo bajo las especies sacramentales operando el misterio de la transustanciación? ¿Es acaso como los demás el hombre que, con autoridad divina, le dice a otro hombre: "Yo te perdono tus pecados"? ¿No te perdono, por ventura, los pecados extrajudiciales en ese hombre que se acerca al moribundo, envuelto en el silencio expectante de los demás hombres, para asegurarle la salvación eterna de su alma y el encuentro dichoso con Dios?

Todo esto, naturalmente, lo ve y lo conoce el que tiene el privilegio de la fe, pero no deja de ser también una inquietante interrogación para el incrédulo. No en balde afirmó el Apóstol: "Hemos sido convertidos en un espectáculo para el mundo, para los ángeles y para los hombres". La solución de esta interrogación ha sido buscada por literatos y libretistas. ¿La ha encontrado acaso? Se ha intentado penetrar en lo íntimo de la vida sacerdotal a través de las manifestaciones de la actividad pastoral. Por lo visible, lo inabismable. ¿Qué fuerza interior lleva al sacerdote a gastar su vida en un apostolado no siempre correspondido? Porque hay, sin duda, una fuerza interior que lo mueve; fuerza que el cine ha intentado mostrar tanto en el sacerdote tipo Bing Crosby como en el Vicente de Paul de la ciudad insostenible.

Este interior es el tema psicológico para el novelista y el director cinematográfico. Pero ¿es solamente un problema psicológico? ¿Habrá, tal vez, otra realidad que escape a la percepción de los sentidos y a los análisis psíquicos? Nosotros, los católicos, sabemos que existe otra realidad, que llamamos sobrenatural, porque se agrega a nuestra naturaleza humana para ayudarnos a nuestras fuerzas y aún transformarnos en dioses, para que, perteneciendo al orden divino, conjuguemos en un solo acto su acción persuasiva y la libre determinación de la voluntad y potenciando de un solo golpe, ante los ojos asombrados del que penetra en la Revelación, todo el misterio de Dios dentro al hombre y toda la ma-

ravillosa autodeterminación del hombre frente a Dios.

En este intercambio divino-humano débese colocar al sacerdote. Y bajo esta luz ha de aclararse su misterio. Hay una vivencia sobrenatural —si así es lícito decir— que constituye el secreto de su vida; es su vocación. El ha sido llamado, esta elección se impuso a su conciencia con suficiente claridad como para convertirse en un imperativo, no que no podría explicar la Psicología, sino lo dice la fe. Junto a él pasó Jesucristo, como pasó junto a los que debían ser sus primeros apóstoles, eligiendo, invitando. Ese niño, ese joven que escuchó, temerosamente, el llamado de Dios, fue el elegido. Por eso, no está en la voluntad del hombre, el ser sacerdote. Nadie asume esta misión, sino el que ha sido llamado como Aaron, dice San Pablo.

El sacerdote, lo es porque ha sido llamado. Ningún sacerdote puede recordar méritos que haya podido mover al Señor a elegirlo a él precisamente y no a otros tal vez más meritorios y más capaces; pero la realidad es ésta: él fue el elegido y ahí está su vida humano-divina como resultado de la aceptación del llamado.

Jamás se dirá bastante de la grandeza de esta elección. Jesús pasa la noche en oración cuando debe elegir doce de sus discípulos para iniciarlos en el camino sacerdotal y participar con ellos su eterno sacerdocio. ¿Qué ha sido el pontificado del Unigénito de Dios con su Padre? Al pie del monte de la oración divina, los discípulos dormían; el mundo reposaba en su ignorancia y su sensualidad; pero el Padre y el Hijo hablaban entre sí y en su conversación brillaban como las estrellas en el firmamento. Hasta el fin de los siglos, Y la mirada eterna de Dios, atravesaba las eras y los espacios y veía a los Doce, primeros en la evangelización, y a Pablo recorriendo los pueblos y llegando a los gentiles, y a Bonifacio y Agustín y Gregorio llevando el mensaje a los bárbaros y a Francisco Javier atravesando los mares y a muchos, muchos, que en todos los siglos y en pueblos y catedrales y ranchos y chozas y campos y fábricas predicarían la "palabra", sembrarían la doctrina, bautizarían a los paganos, perdonarían a los pecadores y "desde el levante hasta el poniente" ofrecerían en todo lugar la Hostia pura. Y el Padre entregaba al Hijo el nombre de los elegidos hasta el fin de los siglos. Por eso, un día, un niño o un joven o un hombre —llamados a distintas horas al trabajo de la vida— sintió como un alero de ángeles, y el palpitar de su corazón y la emoción que conmovió su cuerpo le hicieron saber

que el Maestro había pasado y que la invitación que escuchó asombrado Pedro y después Juan y Santiago y Felipe y Andrés y Pablo y Mateo, la escuchaba también él en lo profundo de su alma, y él aceptó y quiso seguir al Maestro y fué generoso en su decisión y se entregó: "Señor ¿qué quieres que haga?"

Porque en toda vocación cristalizada se encontraron estos dos actos: la invitación del Señor y la aceptación del elegido. Es preciso recordarlo porque esto explica su vida: él podrá decir, como San Pablo, "por la gracia de Dios soy lo que soy, pero su gracia no ha sido estéril en mí".

Este diálogo indescriptible entre el Maestro que decía sin embargo: "Ven y sígueme y te haré pescador de hombres" y el discípulo —temblando de su indignidad— que dejaba todo lo humano y, sin mirar hacia atrás, lo seguía, fué sellado por un Sacramento cuyo carácter indeleble cambió la vida de ese hombre para siempre. Nada podía, adelante, borrar o disminuir su vida. Esta es la realidad sobrenatural que explica la fuerza interior que lo mueve.

El sacerdote, pues, quedó convertido en el Hijo de Dios, el hombre de Dios. Este es el secreto de su vida. Esta es la realidad sobrenatural que explica la fuerza interior que lo mueve. Tendréis que perdonar esta larga explicación que antecede, de lo que no he podido sustraerme, no por un afán apologetico, sino por la necesidad de justificar lo que a continuación voy a decir.

Yo no he encontrado hasta ahora ninguna película, ninguna novela que haya penetrado hasta este secreto de la vida sacerdotal, como lo ha hecho este film que acabamos de ver. Frente a él escapa de mis labios la clásica expresión: "¡Touché!"

No es extraño que muchos de nuestros críticos nacionales —deformados como están por la ignorancia en que el laicismo los ha dejado— no hayan comprendido un ápice de esta película y hayan podido afirmar —¡con cuánta superficialidad!— que es superficial o decir —tendenciosamente— que es tendencioso.

Esta película expone un problema que, no por ser de orden sobrenatural, deja de ser humano. Y esta película llega al fondo del problema.

Se ha tenido el valor de querer transportar a las imágenes las realidades sobrenaturales y se ha logrado hacerlo.

Aquí se muestra al sacerdote en lo que es: el hombre de Dios, que se le sigue voluntariamente al Señor y cortó su retirada,

quemó sus naves.

Íntil es querer escapar de esta realidad sobrenatural que ha transformado su vida.

¿Adónde irá yo que me aleje de ti espíritu?, podrá decir con el salmista, ¿adónde irá que me aparte de tu presencia? Si subo al cielo, allí estás tú, si bajo al abismo tú estás presente.

La película nos muestra esta verdad. No solamente permanecen intactos en Morand los poderes sacerdotales que ha recibido para toda la eternidad, existe en él la supervivencia de esos valores y la conciencia de sus poderes.

Veámoslo: absuelve a un moribundo. Quiere revestir esa absolución con un tono de comedia y de ironía, pero absuelve, sabe que puede hacerlo. Él, lícitamente, porque está frente a un agonizante. No es idéntica su posición ante el pedido del sacerdote moribundo de que complete el Sacrificio de la Misa sumiendo las especies sacramentales: "Yo no puedo comulgar", agrega más, "nadie puede comulgar", pero esta última frase no quita el valor a la primera: "Yo no puedo comulgar".

Conoce la presencia real de Jesucristo bajo las especies sacramentales y no puede dejar de creer en ella, aunque desearía no creer. Hace mofa cruel y sangrienta de los católicos frente a la Eucaristía, pero grita que él va a tocar las especies sacramentales. Es un esclavo de su orgullo, afecta indiferencia y la alardea, pero la presencia silenciosa de la Víctima divina pesa sobre su alma, por eso dice las maniobras litúrgicas de Gerardo en la comunión que administra y en la purificación del cáliz.

Esta escena, de fuerte dramatismo, nos ha introducido en la tragedia interior de este hombre, que ha sido entrecasado de los hombres por las cosas de Dios. La tragedia es la lucha sin cuartel que se entabla en su alma entre la gracia y su orgullo. Paulatinamente siente el asedio sobrenatural. El "Estratega divino" que es el Buen Pastor lo está buscando, lo sigue en su huida. El no le huye del todo, es más, quiere hacerlo cómplice de su huida. Quiere levantar a Cristo contra Cristo, insulta a la Iglesia. Proclama a todos los vientos sus miserias humanas, en un loco afán de justificarse, de defenderse. Escandaliza con sus libros y sus clases, pero no puede evitar la ternura que la vocación de Gerardo le produce. Y lo ayuda en el logro de su vocación.

La lucha es terrible. Algún crítico cinematográfico, queriendo criticar, ha dicho que en esta película todos están excitados. Exacto, pero esto no es un defecto, éste es el mayor acierto del film. Nada puede traslucir al Señor y cortó su retirada,

Calificación moral de las películas: "La bella Otero": (3). "La llave 36": (2B). "El último baluarte": (1B).

"LA BELLA OTERO" ("LA BELLE OTERO", 1955): MARY CLEGG, RAY MILLAND EN UNA PRODUCCION SEUDO-BIOGRAFICA.

La bella Otero es en esta producción franco-italiana María Félix, importada a Europa a título de belleza de fama mundial más que de actriz verdaderamente competente. La Srta. Félix rinde de acuerdo a sus antecedentes: se exhibe generosa, en múltiples vestuarios, ante la cámara de Michel Kelber; actúa con su juego de siempre —con permanente expresión auto-satisfecha, invariablemente arqueada de cejas y elaboradas miradas profundas para destacar los momentos culminantes, la gran vez en esta vez en no menos ingrato francés— se mueve en el escenario con tan pocas aptitudes como para requerir condescendencia del socorro de vistosas coreografías, de tomas a distancia.

La conexión entre la beldad hispánica de "la bella Otero" y la beldad mexicana de ahora está establecida en el film, pues al solo servicio del estrellado de la Félix. Los datos biográficos de "La bella Otero" aparecen por otra parte muy simplificados, tanto como los apuntes de época, que en la sucesión de tomas iniciales, mientras se da el "staff", evocadores de todo un estilo impresionista, parecían adelantar algo más valioso, por lo menos del punto de vista plástico. De hecho, la historia se reduce a indicar el desengaño amoroso de la Otero en los comienzos de su carrera y luego a inventar parcialmente a sus amantes. Este recorrido trata de apoyarse en figuras, actitudes, ambientes típicos, pero infructuosamente, y no alcanza una progresión dramática que sirva para dar al final el efecto dramático buscado; entre sus escenas más flojas se cuentan justamente algunas de gravitación principal, como por ejemplo el

ESTRENOS RECIENTES: "LA BELLA OTERO" "LA LLAVE 36" Y "EL ULTIMO BALUARTE"

asedio inicial de Jacques Berthier a la Otero y el abrupto pasaje de la indiferencia al entusiasmo público, Maurice Teynac mediante, en la primera presentación escénica de la Otero.

En cuanto al elenco reunido para secundar a María Félix, desperdicia lamentablemente un insignificante papel secundario a Paolo Stoppa (convenciones de la co-producción...), cuenta con una buena actuación de Maurice Teynac (no obra por el trabajo acento americano y abunda decididamente en los casos del latoso característico Louis Seigner y del insipido galán Jacques Berthier,

"LA LLAVE 36" ("PRIVATE HELL 36", 1954): RAY MILLAND EN OTRA INSIGNIFICANCIA.

Otra vez estos policías americanos tienen conciencia de lo pobre de sus ingresos y de sus abundantes riesgos, pero reaccionan diversamente de lo acostumbrado en el cine de Hollywood. Puestos fortuitamente en condiciones de mejorar su fortuna apropiándose de lo robado por un delincuente, no vacila uno de ellos —Steve Cochran— en aprovechar la ocasión, y el otro —Howard Duff— le encubre tras ofrecer débil resistencia.

Esa conversión de los policías en delinuentes marca una nítida separación entre las dos partes del film. La primera es un policial común, en cuyo curso ambos personajes siguen la pista de un ladrón en un Night Club y un hipódromo. La intriga no despliega gran inteligencia ni el espectador asiste estrictamente a una investigación en toda su parte deductiva,

"EL ULTIMO BALUARTE" ("THE LAST OF THE AFFERNON", 1954): RAY MILLAND EN UN TORPE WESTERN.

Este western se abre con la degradación de Ray Milland y

por el contrario, apenas se dan algunos datos, enfatizando, en cambio, la simple búsqueda física del delincuente. Paralelamente se muestra a uno de los personajes —Duff— en el frente doméstico, enfrentando el relato de angustias que hace su esposa —Dorothy Malone— y al otro haciendo el amor, primero, y enamorándose después de la cantante del Night Club, Ida Lupino, quien resulta ser una "buena muchacha" tras una presentación equivocada. La segunda parte se inicia con un rápido pero nada intenso cambio en Cochran, que terminará siendo todo un villano, por falso decreto de los libretistas (Collier Young e Ida Lupino); no es si lograda en el conflicto que se le plantea a Duff (aparte de la incapacidad total de este actor para expresar cualquier conflicto) ni en las repeticiones que la maniobra tiene en la Lupino y en Dorothy Malone. Cuando ya se estaba llegando a cubrir el metraje normal, la solución se precipita dejando totalmente ajeno al espectador.

Insatisfecho con el policial tanto como film psicológico, "La llave 36" cuenta con una buena labor de Ida Lupino y de Dean Jagger, dos excelentes intérpretes desaprovechados por Hollywood. El otro veces insignificante Steve Cochran parece un buen intérprete, quizás favoreciéndose con el contraste con Howard Duff, cuyo papel tampoco llega a disimular la de Dorothy Malone.

La película es de 1951, y no, como anuncia el programa, de 1954; fué originalmente fotografiada en technicolor, y esta copia en blanco y negro resulta de visión bastante molesta.

HECTOR BORRAT.

EL MUSICO POLACO A. PANUFNIK ESCRIBE SOBRE COMPOSITORES Y COMISARIOS

EL "Diccionario Grove de la Música y de los Músicos" contiene la siguiente información acerca de Andrzej Panufnik:

Nació en Varsovia el 24 de septiembre de 1914. Director de orquesta y compositor polaco. Su padre, Tomasz, era fabricante de violines; su madre, dama inglesa, Natália Thonnes, fué alumna de Barcevic en Varsovia, y era violinista y compositora consumada. El ambiente musical de la casa influyó fuertemente en su naturaleza sensible e ingresó en la clase de composición de K. Sikorski en el Conservatorio de Varsovia,

del cual salió con mención honorífica en 1936. Prosiguió sus estudios bajo Weingartner en Viena, obteniendo el diploma de la Academia de Música del Estado, en 1938. Llegó a ser Director de la Orquesta Filarmónica de Cracow en 1945 y al año siguiente fué nombrado Director de la Filarmónica de Varsovia. Como Director ha sido actuado en Berlín, Copenhague, Amsterdam, París y Londres. Fué elegido vice Presidente del Consejo Internacional de Música de la UNESCO (París).

Sus "Cinco Canciones Folklóricas" fueron ejecutadas en el Festival de la I. S. C. M. en Londres (1946) y su "Arrullo" en el de Amsterdam (1948). "La Obertura Trágica" fué tocada por primera vez por Sikorski en el Carnegie Hall, Nueva York, el 24 de marzo de 1949 y la "Sinfonía Rústica" ganó el primer premio en la Competencia del Centenario de Chopin en Varsovia en el mismo año.

Como compositor Panufnik pertenece al grupo más avanzado de modernistas polacos. Entre sus obras merecen citarse las siguientes: "Obertura Trágica" (Obertura "Trágica" (1942); "Cinco Canciones Folklóricas", para voces solistas y cinco instrumentos de viento; "Nocturno", para orquesta (1947); "Arrullo" para 29 instrumentos de cuerdas y 2 arpas; "Sinfonía Rústica" (1949); "Suite Polska" para soprano y pf., basada en temas folklóricos polacos de Masovia (1949); Obertura "Heroica" (1950); "Vieja Suite Polska" para cuerda (1951).

Este resumen de la vida y las obras del señor Panufnik debe ser completado con la siguiente información más reciente: Panufnik ha sido nombrado director de los dos conciertos en Zurich el 10 y 11 de julio de 1954, después de lo cual recibió órdenes de regresar a Polonia. En lugar de regresar a su país se escapó a Inglaterra en donde solicitó y le fué concedido, el asilo político.

(Director de "Encounter").

Fuó en Polonia, hace unos pocos años, que lei "La Mente Católica" por Czeslaw Milosz; este libro circulaba clandestinamente entre escritores y artistas, y en él encontré, por primera vez, una interpretación realmente verdadera y penetrante de las dificultades psicológicas del artista bajo un régimen comunista. La sensación de que ciertos cambios nunca pueden revocarse, la potencia del mito de la "Historia", el instinto de la conservación propia, todo esto ha influenciado profundamente a los escritores y artistas que han tratado de seguir trabajando en Polonia durante la última década. En este libro, Milosz destaca la gran "tentación" intelectual que tiene la "nueva fe" para los que están bajo su dominio, pero a mí me parece que esto es únicamente un aspecto de la situación. No creo que la mayoría de los artistas polacos sientan la tentación de una manera muy fuerte, aunque superficialmente parezcan ajustarse a la línea del partido, acaso sólo por lasitud. Desde luego, el escritor es esencialmente vulnerable, y a veces éste trata de ideas, y es de muy obvia utilidad política. En otros campos del arte, sobre todo de la música, los problemas son más complejos. Quizás solamente una descripción de las verdaderas condiciones de vida y del trabajo del artista polaco (me referiré a músicos, principalmente) pueda dar una

idea de la naturaleza y la extensión de esta complejidad.

Las relaciones entre la Asociación de Compositores Polacos y el Gobierno no son muy buenas. No hay más que dos miembros del partido comunista cerca de 120 compositores en la actualidad. Esto no hace la vida muy fácil para el compositor polaco. He observado que en el Occidente existe la impresión de que las condiciones materiales de los artistas en los países comunistas son buenas. Se cree, en general, que su trabajo es limitado por la censura, pero que, por lo menos, el artista no tiene preocupaciones materiales. Nada podría estar más lejos de la verdad. La lucha, para que el artista alcance siquiera un nivel mínimo de vida, es sumamente agotadora. Los compositores dependen de un Comité de comisiones musicales, que dispone el tiempo en que debe componer una obra, y fija los honorarios. Pero, como un ejemplo concreto, generalmente se asigna un período de dos años para componer una sinfonía, pero los honorarios son apenas suficientes para vivir dos meses. Por lo tanto, para poder vivir, el compositor debe "buscar" continuamente trabajos fortuitos: músicos que deben componer una "canta en masa" y música para la radio. Este sistema es más duro para los compositores serios, ya que los honorarios son más o menos iguales para todos.

Bajo la ocupación alemana el artista polaco vivía en una sociedad unida, en la cual brillaba la esperanza de la liberación inminente, por lo que, por lo menos, los músicos, trabajaban libremente y se creía que en Polonia había ningún artista que pueda trabajar de esa manera actualmente. Hoy, realmente no hay otro camino para el artista sino el de la sumisión al partido. En teoría parece posible que un artista pueda abandonar su trabajo creativo y dedicarse a algún trabajo corriente. En realidad, no puede hacerlo. No solamente porque es materialmente imposible ser creativo y trabajar en una mina o en una fábrica al mismo tiempo, sino también porque un artista que abandona su vocación sería inmediatamente considerado sospechoso. Los artistas que no se someten al partido no encontrarán trabajo por mucho que fuese.

La condición del compositor es particularmente difícil. El escritor siempre puede canalizar sus talentos en la traducción, la filosofía, y al aspecto técnico de la literatura. El compositor no puede hacer más que componer música, y mientras lo haga, está obligado a obedecer las reglas que imponen. Es muy difícil describir las reglas y demostrar el mecanismo de la censura. Las reglas son definidas de una manera tan elemental y vaga que realmente no tienen ningún significado. La censura existe a través de toda la vida; así, es difícil decir exactamente dónde ha ejercido mayor influencia.

En primer lugar, zeúlens son las leyes regidas por los conocidos clichés de "realismo socialista". El "formalismo" está prohibido. Sin embargo, la palabra "formalismo" carece profundamente de significado, o, mejor dicho, puede usarse en todos los sentidos imaginables para aplicarla a las necesidades del momento. Actualmente, en Polonia, "formalismo" significa cualquiera composición musical

todas las secuencias siguientes tienen que ver con el causante de esa pena: su compañero de armas Hugh Marlowe, un villano con quien se rencoraba Milland, ahora como subordinado, y como co-espionaje a la blanca mano de Helena Carter. La película se encarga de acumular rasgos abyectos en la figura de Marlowe y en demostrar el heroísmo de Milland; pero lo hace en una acción fraccionada en distantes partes, montada con frecuentes saltos y escasamente pujante en sus combates individuales. Milland y Marlowe, y colectivos —norteamericanos blancos vs. norteamericanos indios—, a pesar de veloces travellings siguiendo una carga de caballería, a pesar de los muchos extras y de los grandes escenarios naturales seleccionados para narrar los combates, a pesar también de presentar (pero sin Errol Flynn) al mismo General Custer y su heroica muerte, ya homenajeados por la misma empresa, la acción se resuelve en un torpe recuerdo del clásico film del Oeste y en un moribundo entusiasmo por la exterminación minuciosa de cuanto indio se al paso. La parte estrictamente anecdótica —fácil, débil— agrega otras vulgaridades, así como la interpretación de un elenco encabezado por un opaco Ray Milland y en el cual sólo tiene cierto relieve la comedia del soldado ruso pero simpático a lo Mc Lagla hace Forrest Tucker.

La película es de 1951, y no, como anuncia el programa, de 1954; fué originalmente fotografiada en technicolor, y esta copia en blanco y negro resulta de visión bastante molesta.

HECTOR BORRAT.

EN EL CINE ITALIANO

FALSA "DEFENSA DEL NEORREALISMO"

NO existe la más mínima duda sobre el origen netamente italiano de ese movimiento orientador del cine, aun bajo la dictadura, de no ser "Due passi fra le nuvole" de Blasetti una visión romántica y todo menos despreciable de la acaida vida durante la pasada contienda, en la retaguardia de los arrabales de Roma, con la llegada de la libertad, el cine —por sorprendente que ello fuere o pudiera parecer— expresó la realidad que de personajes y de muchedumbres el ansioso retorno del pueblo italiano a su tradición de siempre: pueblo trabajador, pueblo luchador, pueblo genial, pueblo creador.

Lo último que creara, con una "fórmula" nada refleja y si intuitivamente feliz, fué el "neorealismo": la verdad de la vida misma, la realidad de los sentimientos o de los aspectos nimios de la vida misma, expresados sin detenerse en eruditismos o rebucados expresionistas. La fórmula cuajaba en cintas que prácticamente tuvieron su éxito ante todo entre ese pueblo de donde, sin el menor esfuerzo habían salido. (Recordar en cierta fecha del 1948 las cosas ante un cine de Trieste para presenciar la proyección de "Roma città aperta"; y en cuanto a "Ladri di biciclette" su proyección en las principales ciudades italianas volvió a darse en salas "de primera visión", cuando en 1951 la cinta se presentó nuevamente a los espectadores peninsulares).

LOS HEREDEROS DE GUAZZONI

A la pobreza de medios socorrala la concreta facilidad expresiva y el fuerte sentido de la realidad. No pocos fueron a la sazón los críticos extranjeros

(entre ellos Georges Sadoul) quienes vieron en esa "fórmula" el advenimiento de un cine nuevo para Italia, tras como ocho lustros de producción cinematográfica, eran los años en que paulatinamente el mundo entero volvía a percatarse de que en la producción internacional los herederos de Guazzoni y Pastreone no entendían cejar en pos de los laureles que sus padres conseguirían con "Quo vadis?". "Cabrira", y "Los últimos días de Pompeya". Viene de suyo, empero, que eso no podía ser, siendo como los primeros días. En cuanto de dicha fórmula se adueñaron los "aficionados" de toda clase (entre productores, directores y también artistas) aquello debía por ley natural bajar de tono como la producción más baladí de aqueño y alardeo.

Así fué. Con "Umberto D" estamos en el linde conclusivo del grande experimento italiano en el cine contemporáneo. No quiero decir, ni mucho menos, que al neorealismo italiano había que hacerle el velorio; entiendo tan sólo subrayar el hecho de que la inspiración inicial se había cortado, por motivos diferentes que sólo una detallada "historia del cine en Italia" podría fijar en particular. El propio De la hubió de afirmarlo en más de una ocasión: "la sopa recalentada de todo menos una sopa que comer". Una de esas razones, empero, no se puede callar, por constituir hoy día la base de la polémica sobre el cine italiano entre católicos por un lado y extremistas de una cinta auténticamente neorealista.

VIENEN LOS COMUNISTAS

Fueron los comunistas, en su actuación para copar la intelectualidad italiana antes y después de su derrota electoral de 1948, quienes entendieron volverse los "defensores oficiales" del neorealismo. Como que por ellos el director De Santis quisiera "Arroz amargo" y "La tierra tiembla", en donde el principio marxista de la lucha de clase se hace carne y una con la más reprochable licencia moral, ya en el asunto ya en la fotografía. Con esto lo he dicho todo. Con esto, quiero entender, se ha definido el segundo tiempo del neorealismo, o mejor dicho el sector izquierdista del mismo, en el cual el propio escritor y guionista Cesare Zavattini no cejara en alistarlos...; crudeza de expresión en lo moral ha quedado sin que el propio entien-

co ganara en lo más mínimo) y acentuada afirmación de la lucha de clases por un lado y de la Resistencia —bajo el perfil del artista, va sana de que el mundo, y por lo tanto, sólo podía definirse neorealismo, al paso que la revista de esa corriente extremista "Cinema Nuovo" dirigida por Aristarco se hacía el adalid de toda sugerencia que al respecto entendiese proporcionar a los productores.

DECADENCIA FATAL

Metido en ese sayo, ¿qué le quedaba al neorealismo sino decaer de la mañana a la noche, de no encontrar directores capaces de continuar la senda genuina por donde había salido y seguido unos años en la inmediata posguerra?

Al mismo tiempo comenzaron las malas copias en el exterior. No hace mucho presenciaba yo en una sala de estrenos to "de primera visión" como decimos los que aquí la tradición de esa cinta nunció "Dos hectáreas de tierra" que muy probablemente haya alcanzado ya el Río de la Plata. Allí, con las mejores intenciones se hallan trasladados no sólo episodios, sino enteras escenas de películas italianas, neorealistas si las hay. Se ha confundido la humildad de los personajes, la pobreza exterior de los mismos, la presentación más o menos verosímil de la "cuestión social", a grata y obrera que sea, con la inspiración netamente subjetiva que constituye la esencia de una cinta auténticamente neorealista.

Trácese de las malas copias francesas, americanas, mexicanas, argentinas y españolas, sin contar las de allende la cortina de acero? Es todo un copiar personas y "temas", no reproducir el espíritu vaciado dentro del molde de cada pueblo o de cada situación verdadera, concreta, "real", enfocada y analizada.

Ningún asombro, pues, si en Italia con malas cintas neorealistas, con el difundirse de películas comerciales hasta decir basta o de malas cintas a secas, la crisis del cine no hubo de tardar. También por la auténtica inflación de la producción. Hoy día, es notorio, Italia es la segunda nación del mundo por la cantidad de las cintas que produce cada año. El pasado 1954 han sido arribados de 150, sin contar los documentarios —de a cientos— y los "cortos metrajes" y los programas de ec-

LAMBERTO LATTANZI.